

## netart latino database

El mapa invertido<sup>1</sup> del net.art latinoamericano

[publicado originalmente en “net art latino database”, 2008, MEIAC, España]

*net.art | latinoamérica | archivo | palabra*

Lila Pagola

Las obras de arte son producto de una coyuntura histórica: un momento, unas personas, un contexto que estimula y recepta un mensaje; y con el cual el artista busca interactuar. Históricamente, “contexto” era sinónimo de espacio-tiempo compartido; pero desde la introducción de diferentes dispositivos de mediación tecnológica y reproductibilidad técnica para las producciones culturales, éstas se han ido independizando<sup>2</sup> de forma exponencial de su “contexto” de origen, para comenzar rápidas derivas de circulación y diálogo con distintas comunidades culturales, momentos históricos, generaciones de receptores.

Cuando nos referimos a prácticas artísticas originadas en una región del mundo, probablemente la más paradójica de esas tecnologías de mediación sea internet: ¿en qué sentido importa, o define algo “específico” (reconocible, particular) en las prácticas artísticas en red, el emitirse “desde” Latinoamérica? ¿A que respondería el uso de esta “denominación de origen” (Busaniche 2007: 29)?<sup>3</sup> ¿Es una reivindicación frente a algún estigma que marca a los artistas, dentro o fuera de Latinoamérica? ¿Se puede hablar de un modo de ser/hacer en red *latinoamericano*?

## arte contemporáneo visto con un GPS socio-histórico-político

Las obras de arte contemporáneo, en general, disfrutan de un status particular en la cultura, heredado de una tradición histórica sobre la cual se

---

<sup>1</sup> El mapa invertido de América Latina es una creación del artista uruguayo Joaquín Torres García (1941), mediante la cual propone un cambio en la geopolítica cultural, a partir de la metáfora del norte (como guía o meta a conseguir) y la ubicación geográfica de América Latina. Cito: “He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte”.

<sup>2</sup> Todas las producciones culturales recorren itinerarios independientes de su origen, una vez que empiezan a circular. Sin embargo, esos procesos se acentúan en velocidad y propagación en los medios digitales, en relación directa a su ubicuidad y simultaneidad.

<sup>3</sup> Para una referencia rápida: [http://es.wikipedia.org/wiki/Denominaci%C3%B3n\\_de\\_Origen](http://es.wikipedia.org/wiki/Denominaci%C3%B3n_de_Origen)

posicionan; continuándola o intentando destruirla, fisurarla, o salteándosela como si no existiese: pero en cualquier caso, apelando a aquella tradición para definirse y diferenciarse de otras producciones culturales (las contemporáneas que no se identifican como “arte” por ejemplo y las históricas). Es evidente que la tradición sigue operando a través de sus múltiples agentes, aún cuando no haya continuidad clara entre las “obras de arte” del pasado (aurático) y las contemporáneas, excepto la de la autocrítica sistemática.

Simplificando podemos decir que en Latinoamérica, la tradición de referencia que hace “existir” a las obras de arte como tales, no es un dato menor: esa tradición no tiene 500 años ni presencia “real”<sup>4</sup>, ni siquiera los últimos 200 de independencia; y en muchos contextos, co-existe con prácticas artísticas –tradicionales y nuevas– muy extendidas, basadas en categorías totalmente diferentes a las occidentales (tales como obra única y acabada, artista, belleza, etc.); muchas de ellas incluidas y adjetivadas por Occidente a posteriori, como “obras de arte” “popular-folklórico-étnico”. Muchas de estas prácticas, actualizadas por artistas contemporáneos, han estigmatizado la diversidad cultural de Latinoamérica bajo una denominación *for-export* que engloba como “arte latinoamericano” a todo aquello que logre algún grado de sincretismo cabalgando entre lo exótico-salvaje y lo asimilable desde la experiencia del primer mundo.

Las preguntas por la identidad en el arte latinoamericano –si bien es muy arriesgado generalizar los procesos de una región tan amplia y diversa culturalmente– coinciden a grandes rasgos con el surgimiento de estados nacionales consolidados, desprendiéndose de su pasado decimonónico, proceso que situamos alrededor de la década del 40 del siglo XX. Este sincretismo que suele denominarse como “arte latinoamericano” es una identificación por contraste, forzada ante la heterogeneidad del ser o la omisión de una identidad más definida en la cual reconocerse, durante ese proceso de paulatina descolonización que transitó Latinoamérica en el siglo XX. Para señalar hasta que punto “identidad” es sinónimo de “hibridación”, sirva el ejemplo de Argentina: la tradición precolombina es muy exigua en

---

<sup>4</sup> Un ensayo aparte ameritaría el fenómeno del estudio de la historia del arte occidental que se practica en academias y universidades en base a reproducciones de obra, que la mayor parte de los artistas no ha visto en persona. Esa condición del estudio de las artes contribuye a discursos mitificadores y escasamente críticos de la relación con la palabra como mediadora de una experiencia. La digitalización de algunas colecciones disponibles *online* ha modificado favorablemente esta situación, permitiendo el acceso incluso a materiales que no están disponibles en formato libro (por ejemplo los facsímiles de las revistas dada Blindman en <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/index.htm>).

experiencias locales y está menos conservada que el también pequeño pasado colonial; por lo tanto lo “nativo” es una referencia abstracta, casi tan libresca como el renacimiento italiano o el barroco protestante de Europa. Excepciones complejas podemos hacer de los casos de México, Perú y Bolivia, cuya tradición prehispánica es una práctica viva y multitudinaria, aunque invisibilizada para el “arte” en lo esencial.

Para adelantar la pregunta en el aire: ¿es el *net.art* una más de estas formas exportadas de clasificación operando sobre prácticas locales, las cuales no terminan de ajustarse a la propia realidad y visión del mundo? Pues parece que el problema no es tan simple para ser reducido a un “ejemplo más” de penetración cultural –considerando siempre ésta en términos de negociación.

Internet es un medio global y, salvada la brecha de acceso –un dato relevante–, tenemos ya abundantes ejemplos de prácticas de empoderamiento locales, que han logrado objetivar las posibilidades de la tecnología para potenciar sus redes, intercambios, el alcance de sus mensajes. El efecto comunicativo posible sólo está limitado por las habilidades de los interlocutores (artistas y público receptor en este caso), incluidas aquellas que les hacen comprender la propia posición espacio-temporal desde la que emiten y el contexto con el que dialogan: una suerte de GPS<sup>5</sup> cultural.

### **acerca de... netartlatino database ¿un archivo o una obra?**

Antes de analizar el conjunto de obras cartografiado, revisemos nuestra fuente: ¿se trata de un típico archivo o tiene características que lo convierten en un mensaje en sí mismo?

La netart latino database [en adelante, NALD] tiene una forma de acceso atípica: el mapa invertido, dibujado en *ascii*. Sin explicitarlo, el mapa invertido es una *remake* de un dibujo de Joaquín Torres García (1941), artista uruguayo referente para el pensamiento sobre el arte “latinoamericano”. Pero además y sobre todo, el mapa es un ícono clave y autoevidente, para los autores y receptores que intentan dilucidar la complejidad de la geopolítica cultural.

---

<sup>5</sup> Global Positioning System: sistema de posicionamiento global.

El uso del *ascii-art*<sup>6</sup> es otro guiño, en el campo del arte y la tecnología, que refiere a la opción por los mínimos recursos tecnológicos: liviano, compatible, limitado, iconografía tecnológicamente *retro*=estética *low-tech*. Citando al propio Brian Mackern (2003): “¿El 'low tech' trabajado desde Europa, es similar al 'low tech' trabajado en Latinoamérica? Parecen ser lo mismo, pero creo que unos 'trabajan' a partir de la 'carencia', mientras otros 'elaboran' a partir de la 'sobresaturación'... ¿Es esto lo mismo?”.

La NALD además, se ha construido en el tiempo (2000-2005), sin que ello esté aclarado (no hay indicios de la fecha en la que los enlaces fueron agregados a la base de datos) pero ese proceso es siempre acumulativo, en tanto que el autor decide -sin duda- dejar los enlaces muertos (los errores 404 de las obras offline, mientras que corrige los cambios de URL<sup>7</sup>) como un testimonio de la suerte de los proyectos de *net.art* gestados “desde” Latinoamérica. El porcentaje de webs fuera de línea es hoy muy significativo sobre el total de los enlaces, y en una primera visita puede tornarla frustrante y contradictoria, con más preguntas que respuestas para ofrecer.

Respecto de su conformación, la NALD tiene un formulario para que los visitantes puedan sugerir sitios. En paralelo a las sugerencias –o más bien como procedimiento inicial– el autor agregaba los proyectos que le interesan, cuando se encontraba con ellos, navegando en internet o en el espacio-tiempo “real”.

Esto último nos habilitaría a comparar la NALD con otros proyectos “curatoriales” de arte en internet de la primera época, como los de *arteuna*<sup>8</sup>, *findelmundo*<sup>9</sup>, la muestra curada por Rodrigo Alonso en el 2000<sup>10</sup> para las Segundas Jornadas de arte y medios digitales en Córdoba o el proyecto *doble vínculo*<sup>11</sup> de 2001, curado por José Luis Brea.

Pero tal comparación resulta forzada, porque la NALD es una suerte de manifiesto del autor que habla a través de las obras y de los errores 404. Excede las intenciones del señalamiento temporal de un conjunto de obras

---

<sup>6</sup> Ver Glosario Ludión.

<sup>7</sup> Dos ejemplos: la web <http://sentido.ahiros.com.ar/> originalmente estaba en el dominio <http://www.sentido.net> Además, hay un formulario de envío o CORRECCION de URL, lo cual indica la voluntad del autor de mantener la base de datos funcional.

<sup>8</sup> <http://www.arteuna.com/>

<sup>9</sup> <http://www.findelmundo.com.ar/>

<sup>10</sup> <http://liminar.com.ar/Archivo/JOR/00/alonso.htm>

<sup>11</sup> [http://aleph-arts.org/doble\\_vinculo/constelacion.html](http://aleph-arts.org/doble_vinculo/constelacion.html)

(una muestra o *e-show*), o de la promoción y difusión al modo de un “museo” ubicuo abierto 24/7.

Por último, si nos quedan dudas, el “acerca de” sólo nos indica la autoría de la recopilación, sin fechas ni explicaciones. Como archivo, se parece mucho a una obra conceptual: ¿conceptualismo ideológico<sup>12</sup>, a la latinoamericana?

### **arte en internet “situado” en latinoamérica**

El primer problema de este análisis es definir el recorte, apoyado en el mapa invertido, tal cual lo ha propuesto la NALD. El origen de una comunicación se fija habitualmente en relación a su lugar de emisión (o de realización y conservación en el caso de los objetos), que suele coincidir con el de su emisor (con notables excepciones para algunos objetos de Latinoamérica, mal histórico que nos pese). “Lugar” es un concepto inoperante en el ciberespacio, igual que “objeto” o límite geográfico-político. ¿para qué establecer entonces el lugar de origen de un mensaje que está en un no-lugar?

Tratando con obras inmateriales, la pertinencia de una pregunta acerca de cuáles marcas podemos encontrar en las obras de net.art realizadas “desde” Latinoamérica, ubica como criterio a la identificación de origen del artista; ya no a la obra, que es accesible globalmente<sup>13</sup>.

Organizar la clasificación por la “estricta” procedencia del artista, nos refiere a otro fenómeno/problema: las obras en muchos casos no han sido realizadas en los países de origen<sup>14</sup> o algunos artistas han emigrado a los centros del arte internacional, en una dinámica que caracteriza la formación y las carreras de los artistas latinoamericanos “reconocidos”. Para invalidar todavía más el criterio “lugar de emisión”, hay muchos artistas que se identifican con una nacionalidad de origen pero que han emigrado y/o producido la obra en cuestión fuera de su país. Tampoco el nombre de

---

<sup>12</sup> Marchán Fiz (1974) introduce esta diferenciación del arte conceptual en su forma de darse en Latinoamérica en los años 70, donde el contexto socio-político de efervescencia (“con la revolución a la vuelta de la esquina”) aparece en las preocupaciones de los artistas, como “tema” en contraste con el enfoque lingüístico de Europa y USA.

<sup>13</sup> Además de la cuestión técnica de la “ubicación” real de la información, en los servidores.

<sup>14</sup> En el mapa de la NALD hay múltiples ejemplos de este problema: Raúl Ferrera Balanquet (localizado en Cuba en el mapa), nació en La Habana, estudió en USA y vive en México. Otro ejemplo similar es Eduardo Navas, ubicado en El Salvador en la NALD: su lugar de nacimiento y educación hasta emigrar a USA, donde vive y trabaja. Iván Marino es argentino pero vive y produce en España. Una identificación diferente hace Gerardo Suter, argentino de nacimiento pero viviendo en México desde 1970.

dominio<sup>15</sup> del proyecto refiere necesariamente a la procedencia, si bien es una elección del artista en la que confluyen factores como identificación nacional, costo de mantenimiento, prestigio asociado a un dominio, etc. En algunos casos, el cambio de dominio es signo de éxito (tener uno propio) o de falta de interés (pasar la obra a un subdominio más difícil de recordar, pero gratuito).

El idioma de muchas obras de net.art es el inglés, o bien –algunas pocas– tienen versiones bilingües. Este fenómeno que aparece también en otros contextos geográficos, no es exactamente coincidente con el que ya viéramos suceder en el terreno del videoarte “latinoamericano”: los artistas empezaron a optar por hacer del inglés el idioma primero de las piezas (subtitulando al español a criterio del autor), en tanto estrategia para competir en certámenes extranjeros. Como indica Laura Baigorri (2006) en “artistas latinos making global art”, la anglodependencia es una característica de la red, que afecta a todos los no-hablantes de ese idioma, artistas o no.

Sin embargo es preciso señalar un cierto grado de contradicción implícita, respecto de la elección del idioma, para el net.art: surgido desde la opción de los artistas por un medio que permite propuestas inclusivas, que aspiran a encontrarse con un público amplio y trascender la endogamia propia del mundo del arte “real”, salteándose como mínimo los intermediarios de la difusión del arte: para esa meta, el idioma es una elección primera y determinante de cualquier efecto posible en los destinatarios. Es una interfaz de acceso -como lo es también el medio internet y su propio lenguaje- para el público potencial, e implica un condicionamiento fuerte para toda aspiración comunicativa que se apoye en recursos verbales, y pretenda producir efectos de sentido desde la palabra. Sin embargo, podemos alegar a favor de la preferencia por el inglés, su carácter de “lingua franca” de la red, y el hecho de que aún hablando en español, las palabras en inglés se filtrarán de cualquier modo para poder comunicar la cultura de internet.

¿En qué radica la identificación con Latinoamérica? No es la localización de la obra, ni del autor, ni su lugar de nacimiento, ni idioma. Es un modo de ser cultural, relativamente susceptible de ser traducido. Revisemos algunos procesos de conformación de ese “modo de ser” cultural.

---

<sup>15</sup> Para un análisis más detallado de las elecciones en relación al dominio, véase Lila Pagola (2009) “Net.art | arte en red. Prácticas artísticas en red en Latinoamérica”. <http://www.liminar.com.ar/netart>

### **antes y ahora: la diáspora [déjà vu, hibridación y horizontes ampliados]**

En la construcción de las repúblicas recién pacificadas de fines de siglo XIX en Latinoamérica, la cultura y la educación fueron uno de los ejes centrales de las políticas de los gobiernos locales, de marcado signo liberal en lo económico y conservador en lo político.

Las academias de arte, pocas y llevadas adelante en general por artistas extranjeros residiendo en el país, alentaban el “viaje de estudio” a Europa (Roma, París) como una instancia de completud necesaria en la formación de los artistas. De ese modo, de acuerdo al maestro europeo elegido como tutor más las interacciones sociales y preferencias del artista que viajaba, a su regreso se introducían nuevas tendencias, en general polémicas para la sensibilidad del medio local -cuyo reloj atrasaba 20 a 30 años- y donde incluso la tradición europea con la que confrontaban las innovaciones presentadas era parcialmente conocida por el público “general”.

Muchos artistas latinoamericanos viajan a Europa a principios del siglo XX y entran en contacto con los artistas de las vanguardias históricas, y de esos contactos surgen introducciones “híbridas” del cubismo, futurismo o el surrealismo, entre otros. Híbridas en tanto fueron abordadas como innovación formal casi exclusivamente, dificultadas de sostener la crítica hacia la tradición artística o la función social del arte que animara a sus homólogos europeos.

La práctica académica del viaje de estudio a Europa fue desapareciendo lentamente conforme la educación artística dejó de ser un campo de pioneros, se amplió y dinamizó con museos, exposiciones, galerías, algunas publicaciones especializadas, etc.

Varias décadas después, el arte digital y telemático (a pesar de su reproductibilidad y ubicuidad) reinstaló fuertemente este fenómeno de la formación en el exterior, con nuevos y distintivos matices. La aridez del campo local (y la propia percepción de esa aridez) para estimular y habilitar los conocimientos ahora específicamente técnicos, ya no una tradición a conocer en directo<sup>16</sup> –una diferencia significativa con sus pares del siglo

---

<sup>16</sup> El viaje a Roma y París como máxima aspiración para los artistas del siglo XIX es el viaje iniciático a “beber de la fuente original” del arte de Occidente, a ver en directo aquellas obras a las que no se podía acceder de otro modo, en aquella época. Desaparecido el viaje de estudio cuando la enseñanza de las bellas artes se volvió masiva, la principal vía de contacto con esta tradición son las reproducciones en libros y recientemente, internet.

XIX–, revitalizó la instancia de la formación (o la residencia de producción) en el exterior como una etapa casi ineludible para la mayoría de los artistas<sup>17</sup> de la NALD, para acceder al el *know-how* o la infraestructura requerida por los desarrollos emergentes en arte y tecnología.

Como la movilidad de los artistas y la comunicación con sus pares de otros sitios tiene modos muy diferentes de darse comparados con los de principios del XX y antes, la dinámica alrededor de estas experiencias de formación en el exterior han sido heterogéneas, pero en todos los casos muy significativas: movilizadora de la organización de eventos con determinante cooperación internacional, generadora de instancias de formación locales sobre el tema, habilitante del intercambio de experiencias y personas. La comunidad internacional que se encuentra en los eventos de uno y otro lado del océano, muy tímidamente ha esbozado la trama de una red de cooperación latinoamericana<sup>18</sup>, como parte de los efectos “secundarios” de estas instancias de formación y producción.

Sin embargo, la producción de obras y la instalación de temas y dinámicas de discusión en su particularidad “local” (esto es, surgidas de auténticas preguntas de la comunidad conectada, más allá de las modas que vienen de acá o allá), o la potente articulación posible con un contexto de diálogo extra-artístico (la comunidad hacker, los derechos de autor en los entornos tecnológicos, los videojuegos, las redes sociales) siguen siendo cuentas pendientes, libradas a la atracción que ejercen sobre algunos artistas, curadores y/o críticos.

### **net.art / arte en red / web art definiciones para un desconocido local**

Las primeras experiencias artísticas que pensaban la especificidad de la red como soporte datan de 1994 (Greene 2000). Desde entonces y paralelamente a otras definiciones que designan obras que implican tecnología digital – tales como arte digital, arte multimedial, arte interactivo, etc.–, la relación

---

Dicho de otro modo: la formación en historia del arte, con marcado abordaje formal y estilista se sigue apoyando en contactos indirectos y muy incompletos con las obras de los clásicos.

<sup>17</sup> Ejemplos pueden ser: Mariela Yeregui (Hypermedia Studio, UCLA donde realizó Ephetelia); Dina Roisman e Iván Marino (Mecad), Gabriela Golder, Anahí Cáceres, Jorge Castro, Marcello Mercado, Mónica Jacobo, Gustavo Crembil (Hypermedia Studio, UCLA), Paula Gaetano, Sergio Poblete (IUA, UPF), etc.

<sup>18</sup> El encuentro Plasma (<http://www.realidadvisual.org/plasma/>) (Perú), la lista RedCatSur (<http://redcatsur.net/mailman/listinfo/redcatsur>), la iniciativa del grupo Modular (<http://modular.org.ar/>) (Argentina), pueden ser indicios de ese desplazamiento local.

arte-internet también propuso algunas alternativas: ha sido llamado arte en red, web art, o net.art (Alcalá 2004).

En Argentina, por ejemplo, la preferencia por una u otra denominación basculaba en relación a la formación académica y las lecturas de cada enunciador: así, entre los que provenían del mundo audiovisual, arte *multimedial* fue la elegida y sostenida incluso al presente, minimizando la especificidad de lo interactivo y con poco interés por el potencial crítico a las categorías de autor, obra acabada, etc. Entre los músicos y algunos artistas visuales, predominaron los enfoques formalistas o centrados en las posibilidades del nuevo soporte tecnológico: entonces adjetivar como “digital” a los lenguajes tradicionales era la opción preferida: “mezzotinta digital”, “pintura digital”, etc.

Desde 1996, las discusiones que pretendían dirimir la “naturaleza” y sobre todo, la genealogía de este nuevo medio, fueron ubicándose alrededor de dos grandes enfoques (Pagola 2009): uno concentrado en las posibilidades formales de estas nuevas herramientas para el arte (partiendo de la constatación que los artistas no eran los destinatarios de los desarrollos de software o hardware); y otros enfoques, bien heterogéneos y algo posteriores, observando su apropiación social o proyectando sus potencialidades, insinuaban que se trataba de algo nuevo, difícil de asimilar a lo conocido en tanto que su lógica habilitaba modos diferentes –cuando no opuestos– a la lógica de la materia; y por ello potencialmente capaces de transformar los procesos de creación, circulación y recepción a nivel societal. Como consecuencia de ello ponían en cuestión las propias prácticas artísticas en su modo de darse institucional, e incluso el de las industrias culturales, en una renovada tradición autocrítica con resonancia a vanguardias históricas.

### **net (dot) art [contexto tecnológico]**

Hacia 1995<sup>19</sup> se instalan los primeros nodos de acceso a internet en algunas ciudades latinoamericanas -en las universidades principalmente, así como alguno que otro raro y caro cyber-café. Los primeros países de Latinoamérica en tener mayor cantidad de ciudadanos conectados fueron Uruguay (el país de origen de Brian Mackern y la netartlatino database) y Chile, aunque en la evolución posterior, Chile ralentó su crecimiento hasta el 2000, momento en que retomó una posición elevada en la región, junto a Argentina y Brasil.

---

<sup>19</sup> <http://www.fedaro.info/mapacone/mapagene.html> Mapa de estadísticas de conectividad en Latinoamérica del ICA (Instituto para la conectividad en las Américas)

Para ese entonces, el contexto tecnológico local recién se asomaba a las posibilidades estéticas que habilitaban las tarjetas de sonido, de video con miles de colores y el soporte CD, que incorporaban la “cuestión interactiva” bajo la forma de los CD multimedia<sup>20</sup>.

Los artistas que lograban saltar las reticencias disciplinares –aquellas que les decían, primero: “arte y tecnología no son compatibles” y luego, “eso es diseño gráfico”– se interesaban por estos nuevos recursos disponibles: sonido, color, capacidad de almacenamiento y procesamiento de datos, y el software de autoría (el viejo *Toolbook*, las primeras versiones de M. *Director*) avanzando hacia formas visuales e “intuitivas” de operación.

Para el ya pequeño grupo que lograba superar la incompatibilidad aparente entre su interés por el arte y la seducción tecnológica, la red se presentaba difícil de acceder (poca, cara y lenta), y muy austera en su oferta: un mundo textual y laberíntico en inglés, con poca información del campo del arte, y en donde lo que se llamaba “arte digital” (para los buscadores o directorios de la época) no pasaba de ser una copia digital de la conocida tradición gráfica o pictórica de siempre.

Poco después (1997) se sitúa la fecha del mítico mensaje enviado por Vuk Cosic a la red, de cuya “rotura” se extendió la denominación net.art<sup>21</sup>, para distinguir a estas producciones pensadas para tener la red internet como soporte y tema.

Los experimentos del período heroico eran poco conocidos, aún sin nombre disciplinar ni autores de referencia: éstos aparecen en la escena local, para muchos autores, gracias a sitios como [www.aleph-arts.org](http://www.aleph-arts.org) y su lista ECO, en español.

Probablemente la llegada tardía de la conectividad supuso que muchos de los artistas que se interesaban por internet, lo hicieran directamente a través de esa concepción (saltando la discusión sobre web-art, arte en/de internet,

---

<sup>20</sup> En Argentina, las revistas de origen español de divulgación de novedades tecnológicas con CD (como por ejemplo CD Classic) supusieron un primer contacto con el medio. Allí se reseñaban las pioneras experiencias de los festivales *Art Futura* o *Sonar*.

<sup>21</sup> Esta última denominación es la que representa las obras especialmente diseñadas para la red, introduciendo en sus contenidos o experimentos formales a la red como fenómeno cultural, lo que ha sido llamado net cultura, para especificar este aspecto particular de la cibercultura que tiene su soporte en la red internet, pero que puede darse también por fuera de ella.

etc.). Hubo también, quienes experimentaron en paralelo, dentro de esta TAZ<sup>22</sup> en la que vivíamos esos días. Casi todos esos experimentos, en tanto ensayos en la oscuridad que encontraron poca o ninguna contención – incluso la que los negara en su status artístico– han desaparecido<sup>23</sup> y muchos de sus autores están dedicados a otros temas.

### **arte y tecnología [crónica de una relación anunciada]**

Una característica notable de la introducción de las tecnologías digitales en el campo del arte fue su generalizada incorporación apriorística y acrítica. Apriorística en tanto, sin obras a la vista sobre las cuales evaluar o discutir, muchas instituciones “apostaron” (y lo siguen haciendo) a las promesas digitales que las TICs le hacían al arte y a la sociedad toda, y lo hicieron bajo la forma de salones de “arte digital”, premios que incluían la categoría muy tempranamente<sup>24</sup>, talleres de formación, becas en instituciones del primer mundo para aprender técnicas o recibir asistencia a la producción, eventos internacionales de divulgación, muestras y festivales, producciones comisionadas, etc.

Acríticamente, en general, porque las decisiones no constituían “líneas de trabajo” sino respondían más a la curiosidad y la adherencia a un territorio tan valorado como desconocido socialmente, como era y sigue siendo el de las tecnologías digitales emergentes.

Las causas locales de tal adherencia institucional, tanto en el ámbito de la gestión cultural pública como privada, pueden explicarse en la marcada debilidad de la institución-arte de la periferia: una academia atrasando siempre algunos años en el diálogo con las escenas internacionales, un museo inmovilizado por el peso de su propia infraestructura en contextos de precariedad, un mercado siempre amenazado de desaparición y movido más por las influencias de familia que por la calidad de los objetos en transacción,

---

<sup>22</sup> Zona temporalmente autónoma: concepto introducido por el poeta Hakim Bey en los años 90, y que fuera recuperado por J.L.Brea como metáfora de las potencialidades de la red internet en sus primeras épocas, para construir espacios alternativos de relaciones e intercambios, fuera del dominio de las instituciones. Ver: José Luis Brea “net.art: (no)arte, en una zona temporalmente autónoma” publicado en línea en: <http://www.aleph-arts.org/pens/net.html>

<sup>23</sup> Ejemplos destacables: la e-zine mearte ([http://web.archive.org/web/\\*/http://www.mearte.com.ar](http://web.archive.org/web/*/http://www.mearte.com.ar)) y la web <http://www.sentido.net> – Más ejemplos en <http://liminar.com.ar/Archivo/JOR/00/alonso.htm>

<sup>24</sup> El premio *Prodaltec* de arte digital, por ejemplo, que data de 1997, donde por “arte digital” se entendía fundamentalmente infografía. En ese sentido, es notable lo apriorístico de la inclusión, comparado con la fotografía por ejemplo, que ha tardado muchos años en ser incluida en concursos de artes visuales, o en concebir sus premios específicos en rango de igualdad con los premios de pintura, por ejemplo.

contando con la apatía o la complicidad de la crítica; y los artistas siempre convencidos de estar inaugurando “algo nuevo que antes no se ha hecho”.

Por el otro lado, la tecnología como un área de desarrollo muy dinámica, a nivel conocimiento y a nivel mercado, arrastrando tras de sí a los espíritus innovadores, pero sospechada de “falta de humanidad”. Allí es donde los artistas son llamados a jugar un rol.

### **primeras visiones o modos de contención autogestiva**

Probablemente este abordaje institucional apriorístico y acrítico que predominó en la introducción de las intersecciones del arte y la tecnología no facilitó las aproximaciones a los abordajes más críticos. El giro político que concentró en sus orígenes el net(dot)art, especialmente en Europa, se concentró, por estos lares y en la misma época, en la discusión en torno a la interactividad en tanto categoría que afectaba centralmente a la noción de obra, y al rol del “espectador” en la recepción.

Giro político porque quienes insistimos por develar lo específico que el arte digital (multimedia o como se lo llamara entonces) podía aportar, lo hacíamos, en muchos casos, desilusionados de las posibilidades comunicativas del sistema del arte (por su ficcionalidad local y su endogamia) y para ese fin, la red internet -poca, cara y lenta (por lo tanto escasamente compartida e instalada en la cotidianidad de la mayoría), parecía una herramienta poco apropiada para canalizar esa inquietud.

En ese contexto de extrañeza social en el que aún se hallaba ubicado internet, algunos artistas tuvieron la visión de empezar experimentos en la red: [www.netart.org.uy](http://www.netart.org.uy) es uno de ellos, y otros contemporáneos son *arteuna*<sup>25</sup> (1996) y *findelmundo*<sup>26</sup> (1996), de Argentina y *escaner cultural*<sup>27</sup> (1999) de Chile.

### **periferia, convicción y sustentabilidad**

Una de las características notables que hacen todavía operativas la nociones de centro-periferia, incluso en una red descentralizada como internet cuya forma técnica “materializa” la igualdad de acceso de un modo inédito al presente, es la verificación de que quienes estamos en las “periferias”

---

<sup>25</sup> <http://www.arteuna.com/>

<sup>26</sup> <http://www.findelmundo.com.ar/>

<sup>27</sup> <http://www.escaner.cl/>

siempre tenemos más información sobre lo que sucede en el centro, cualquiera sea éste, que respecto de lo que está sucediendo con nuestros vecinos. “Acceso no es poder”, citando nuevamente a Baigorri (2006: 75), refiriéndose a la inevitable articulación entre la institución-arte “real” y las proyecciones internacionales del net.art (Liberoscaya 2004).

Brian Mackern, por ejemplo, ha sido definido como “un artista (...) fundacional, aunque como es ajeno a los ámbitos europeo y norteamericano, dada su nacionalidad uruguaya, no posee el lustre de los siete magníficos, a pesar de anticiparse en el uso de la herramienta Flash y los recursos sonoros. Su trabajo se basa en la experimentación audiovisual en 'un país no desarrollado, donde el low-tech no es un recurso estético sino la única salida para continuar trabajando” (Peralta 2005).

Volviendo sobre la información de lo producido localmente, desde los programas educativos hasta las programaciones culturales, pasando por los libros, las revistas, los eventos, las webs, etc. es más fácil encontrar documentación, análisis, crítica y la producción misma (incluso en los soportes tradicionales cuya movilidad es compleja y costosa en recursos) de producciones culturales de Europa y USA, que de cualquier país de Latinoamérica, o incluso de otras regiones de un mismo país. Los institutos de cooperación internacional juegan un rol central en esa posibilidad: las bibliotecas de unos, o los eventos de otros, han representado instancias determinantes para la formación de los artistas locales: han instalado temas, han estimulado co-producciones, han cooperado con iniciativas locales, públicas y privadas, siempre que su agenda se los habilitara.

Para los agentes movilizadores de la escena del arte y la tecnología, mayoritariamente los mismos productores, estas organizaciones han sido los interlocutores abiertos y receptivos -dentro de sus propios límites y objetivos institucionales- de las experiencias y discusiones alrededor del tema. Pero del mismo modo que en la gestión pública acusa la ausencia de líneas de trabajo claras al respecto, en los organismos de cooperación, esas líneas suelen estar orientadas por la misión del organismo y no se corresponden de modo adecuado con lo que sucede en la escena local: de esa combinatoria de condiciones se desprende otro fantasma conocido de la gestión cultural: las experiencias parecen ser siempre “las primeras en su tipo en Latinoamérica”.

### **siempre en fase inaugural**

Este fenómeno que tiene que ver con el reconocimiento del valor de una producción, su adecuada documentación, análisis, crítica, e itinerancia, es un constante vacío en la gestión cultural local, en lo que respecta a manifestaciones contemporáneas. La mayoría de esas tareas están y han estado, en muchos casos, en manos de los propios productores, que son usualmente también docentes, curadores y críticos, en esta nueva figura del artista-etc. que ha propuesto Ricardo Bausbaum (2003).

Estos mismos productores, actuando como “asesores” de la gestión local, somos los que hemos señalado la irrupción de un fenómeno emergente en la intersección de arte y tecnología, con el amplio soporte que nos daba la alta valoración (y uso) social que las tecnologías tienen en el imaginario colectivo, más que producciones y experiencias locales concretas, como analizáramos en el apartado anterior.

La falta de continuidad y recuperación de las experiencias previas, nos posiciona siempre haciendo “esfuerzos pioneros” e imposibilita la profundización de los debates, que no logran trascender el umbral de la información inicial. Si esto es un problema histórico derivado de la falta de medios y visión de en las políticas culturales (que deciden sobre los recursos) para generar “escena”, hoy resulta relativamente simple generar las instancias de documentación (aún caseras) y circulación de lo realizado.

Estamos en la transición desde una limitación material que determinaba un “modo de ser” histórico, hacia el desarrollo de nuevas formas de procesar y poner en funcionamiento el material documental que empieza a surgir en la red: como potente ejemplo, los blogs de artistas del presente son documentos invaluable para los historiadores del futuro. Localmente, el impacto puede ser enorme: se desplaza la variable histórico “no pudimos” (documentar, analizar, recuperar) hacia la opción “esto puede ser interesante y valioso para ser analizado”, frente a la documentación a un click de distancia.

El caso de la NALD es una respuesta temprana desde la nueva lógica (inmaterial, autónoma) de la red, a esa situación conocida: un productor, protagonista de esta historia que documenta, conectando puntos en el mapa de Latinoamérica, como mínimo gesto frente a la ausencia de representación de los experimentos “latinoamericanos” en el mundo de la red. ¿Con qué criterio? Uno inclusivo y arqueológico, al punto de no eliminar, como huella de una historia de convicción y sustentabilidad, incluso aquellos que hoy son

errores 404. Un ejemplo sui generis del “piensa globalmente, actúa localmente”.

### **sustentabilidad y convicción: alquimia histórica**

Sustentabilidad y convicción son términos que se implican directamente: la convicción sostiene algo, aún en condiciones no favorables (por ejemplo, que me represente un costo de mantenimiento pero no tenga indicadores de que a alguien le importe su desaparición). La sustentabilidad supone las posibilidades que tiene una actividad de mantenerse o evolucionar en el tiempo, en función del esfuerzo que supone para quienes la realizan. Un archivo en línea, aún digital, tiene una mínima “sustentabilidad” (como pagar un dominio, un hosting, una transferencia de datos) que requiere de una mínima convicción para su continuidad, puesto que la inercia lo llevaría a desaparecer (como las múltiples webs errores 404 de la NALD).

Retomando el momento de redefiniciones que vivimos, esta mínima sustentabilidad<sup>28</sup> implica al mismo tiempo, su potencial de autonomía frente a las instituciones, así como la creación de formas alternativas de relación al interior del mundo del arte y hacia afuera de él.

La convicción sostiene. Sostener implica creer en el gesto y su valor para otros, y como algo valioso, cuidarlo. Si reparamos en el proceso constructivo de la NALD -como un ejemplo entre muchos otros-, sostener implica separar un poco del esfuerzo cotidiano para dedicárselo al incierto futuro en el cual alguien querrá saber que tan global era el net.art y como se superponen los mapas de la geopolítica cultural, para reconstruir una historia más completa y con un poco de suerte y voluntad, evitar tanto el efecto “fase inaugural” como el de “neocolonización ingenua”.

### **[y entre nosotros ¿por qué importa?]**

El net.art tiene un punto de contacto privilegiado con otras comunidades más allá del pequeño mundo del arte: internet es un nuevo espacio público donde prácticas alternativas pueden evitar que se reproduzcan lógicas que le son ajenas (como limitar el acceso o la distribución) o que simplemente, ya no queremos para nosotros, en tanto han demostrado ser injustas, excluyentes e insostenibles.

---

<sup>28</sup> La sustentabilidad de algunos proyectos artísticos en la red está atravesada por las mismas variables que otros documentos digitales, donde cambios tecnológicos tornan obsoletos e inaccesibles conjuntos de datos. En ese punto, es parte de las elecciones de los artistas apostar por sistemas de estándares abiertos, que no queden atrapados en cambios de políticas de una empresa, ni obliguen a los usuarios a instalar/acordar con software hostil hacia sus libertades electivas básicas.

El arte contemporáneo tiene en internet, un terreno fértil e inexplorado de comunicación y experimentación con la comunidad, local y global; sin duda. Primero el net.art, y hoy se suman las redes sociales y la web 2.0. Para que los recién llegados al internet social no reediten debates y utopías ya vividas y abandonadas, son necesarios los intercambios y los datos, las visiones globales y los modos de darse particulares.

Lo sostenido en el tiempo, con ese combustible híbrido de intuición y convicción, se convierte en dato, en una base de conocimiento que nos evita empezar de cero cada vez, y comprender que lo que hoy somos y pensamos es el resultado de miles de aportes iguales al nuestro hechos por otros como nosotros, cuyo contexto es necesario comprender: porque la “situación” del saber o el hacer aporta tanto o más datos que la propia información, y donde sumando las partes –todos, aquí y allá, artistas y no-artistas– podemos ser colectivamente más sensibles e inteligentes.

Lila Pagola – marzo 2009/febrero2011

Este texto está bajo una licencia de Creative Commons Atribución Compartir igual (by sa) Argentina 2.5 [<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>]  
Usted puede copiarlo y modificarlo siempre que cite la fuente y mantenga esta licencia.

### **Referencias:**

- AAVV. (2007) *Instalando. Arte y cultura digital*. Santiago de Chile, Edic. Colectivo Troyano. 2007. Disponible en línea en [http://www.autopoietica.net/textos/instalando\\_book.pdf](http://www.autopoietica.net/textos/instalando_book.pdf)
- AAVV. (2007) *netart.ib Arte en la red desde Latinoamérica*. 1996-2006. Catálogo de la exhibición del CCEBA. Curador Gustavo Romano. Buenos Aires.
- AAVV. (2008) *net art latino database*. MEIAC, España.
- Aguiar Masuelli, Guadalupe. “¿de qué se habla cuando se habla de latinoamérica? Cuatro miradas sobre el net.art en la producción artística latinoamericana.” <http://aminima.net/wp/?p=453&language=es>
- Alcalá, José R. (2004) “Net.Art : Creadores, activistas, pintamonas y otros negocios del arte on-line” en Revista a minima #7 Espacio Publicaciones, Asturias. <http://aminima.net/wp/?p=672&language=es>

- Baigorri, Laura. (2006) "Artistas latinos making global art" e "Internet y otras redes. Conversación entre Arcángel Constantini (Mx) Brian Mackern (uy), Belén Gaché, Jorge Haro y Gustavo Romano (ar)", en Baigorri, Laura y Cilleruelo, Lourdes. *net.art. Prácticas artísticas en red*. Barcelona. Co-edición Brumaria y Universidad de Barcelona. 2006.
- Brea, José Luis (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, practicas postartísticas y dispositivos neomediales*. Edición en línea en [www.laerapostmedia.net/](http://www.laerapostmedia.net/) 2002.
- Busaniche, Beatriz (2007). "Por qué no hablamos de propiedad intelectual" en *Monopolios artificiales sobre bienes intangibles*. Córdoba. Ediciones Vía Libre.
- Correbo, María Noel, Bang, Nicolás, Matewecki, Natalia (s/f). "Nuevos espectadores para nuevos comportamientos artísticos. el net-art en la Argentina". Editado online en <http://www.arteuna.com/talleres/tesis/matewecki.pdf>
- Di Marco, Gisela. (2008) "Acerca de modular- Arte, tecnología y sociedad en Latinoamérica." Presentación para el encuentro Plasma, publicada online en [www.realidadvisual.org/plasma](http://www.realidadvisual.org/plasma)
- Greene, Rachel (s/f). "Una historia del arte de internet." Publicado en línea en [http://aleph-arts.org/pens/greene\\_history.html](http://aleph-arts.org/pens/greene_history.html) Original publicado como "Web work a history of internet art" en ARTFORUM International, n° 9 May 2000, pág. 162-167, 190. Traducción: Remedios Zafra.
- Liberovskaya, Katerine (2004) "Acceso al net-art : una red organizada de manifestación y documentación" (fragmento) . Publicado en línea en <http://liminar.com.ar/txt/Critica003.htm>
- Mackern, Brian (2003). Entrevista de Benjamin Bibas. Cinémas de demain / Centre Pompidou :: fluctuat.net / Tour du monde du web 2003 <http://netart.org.uy/interviews/demain.htm>
- Marchán Fiz, Simón (1974). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid, Edic. Comunicación.
- Matewecki, Natalia. (2004) "Problemáticas de una construcción identitaria en el arte de internet Latinoamericano". Editado en CD rom y online para las 5tas. Jornadas de arte y medios digitales. Córdoba. <http://www.liminar.com.ar/jornadas04/ponencias/matewecki.pdf>
- Pagola, Lila. (2009) "Net.art | arte en red. Prácticas artísticas en red en Latinoamérica" [www.liminar.com.ar/netart](http://www.liminar.com.ar/netart)
- (2004) "Formas de institucionalización textual de las obras de net.art en el mundo del arte." Publicado en línea en <http://liminar.com.ar/jornadas04/ponencias/pagola.pdf> Sextas Jornadas de arte y medios digitales. Argentina.

Peralta, Darío (2005). El net.art visto desde Latinoamérica. Publicado en línea en [http://www.damianperalta.net/netart\\_en\\_al/index.html](http://www.damianperalta.net/netart_en_al/index.html)  
Joaquín Torres García (1941). *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Poseidón. <http://www.artemercosur.org.uy/artistas/torres/sur.html>